

## El valor gnoseológico de los sentidos en la comunicación humana

Dr. José Ángel Agejas Esteban  
Universidad Francisco de Vitoria. Madrid

*Esta comunicación sobre el papel de los sentidos en la comunicación humana, tiene como objetivo básico la reflexión sobre la ratio sensi tomista, el valor de los sentidos dentro del proceso del conocimiento humano. La ruptura epistemológica que se produce en la Edad Moderna divide de tal manera razón y sensibilidad que produce, entre otros efectos, la imposibilidad de una comprensión armónica e inteligente de los datos sensitivos. Dada la importancia de los medios audiovisuales de comunicación en la sociedad del inicio de este Tercer Milenio, la reflexión busca apuntar algunos de los elementos fundamentales que han de tenerse en cuenta dentro de una teoría de la comunicación que integre la estética. En una sociedad caracterizada por unos medios de comunicación en los que el componente audiovisual es tan importante —sino más— como el teórico o intelectual, es necesaria una teoría de la comunicación integral, que muestre la coherencia de todos los niveles gnoseológicos de la comunicación humana en orden a la verdad.*

**PALABRAS CLAVE:** comunicación audiovisual; estética; sentidos; teoría del conocimiento.

---

A la luz de la filosofía perenne de Santo Tomás de Aquino buscamos proponer una nueva reflexión sobre el valor cognoscitivo de los sentidos. Son tres las razones que nos han llevado a elegir este tema de investigación. En primer lugar, porque estamos convencidos de que en nuestra sociedad, definida a menudo como «sociedad mediática», una adecuada reflexión sobre el lugar que ha de ocupar lo audiovisual en la comunicación entre las personas es siempre interesante. En segundo lugar, porque creemos que el desconcierto que la invasión de lo audiovisual ha generado en la sociedad actual responde a dos elementos muy distintos pero ambos de plena actualidad: por un lado la pérdida de la racionalidad en el sentido discursivo y, por otro, la desconexión entre la vida sensible y la vida intelectual, producto de la Modernidad. Y en tercer y último término, porque creemos que el humanismo cristiano y la filosofía inspirada en la síntesis tomista ofrece un marco insuperable para recuperar la armonía entre inteligencia y sensibilidad. Estas tres razones marcarán el desarrollo de nuestro discurso.

Con todo, antes de abordarlo, conviene que apuntemos aunque sólo sea someramente el marco epistemológico en el que nos vamos a mover. Nuestra comunicación se mueve entre la epistemología, la teoría de la comunicación y la estética. La razón no estriba en que busquemos confundir el objeto de la reflexión de las tres disciplinas, sino en que recuperar el valor gnoseológico de los sentidos tiene repercusiones en los tres ámbitos. Y en especial en las teorías de la comunicación y en la estética. En las primeras, porque la pluralidad más bien caótica de enfoques en los estudiosos de la comunicación humana podía resumirse en dos grandes grupos: los que la consideran un hecho social o los que la analizan como un simple dato empírico. En ambos casos se produce una reducción, que hace de la comunicación humana un simple dato de hecho, y por tanto deja de considerarla como una acción de un sujeto humano, unidad sustancial de cuerpo y alma. Y en la segunda, la estética, porque la fórmula de «el arte por el arte» no ha producido los resultados de dignificación artística, y por tanto humanizadores que supuestamente buscaba. En consecuencia, *al reflexionar sobre el papel de los sentidos en la experiencia estética buscamos, si podemos hablar así, «restaurar» un punto clave y común a estos ámbitos del saber, y en consecuencia, clave para la configuración de una verdadera cultura.*

Por otro lado, estamos convencidos de que la seducción que —como es lógico y natural— lo sensible ejerce en nuestros contemporáneos constituye el lugar apologético por excelencia en orden a proponer un nuevo humanismo, a rescatar una cultura desenraizada y

desorientada, es decir, que ha perdido sus raíces y el oriente, el alba luminoso, como punto de referencia.<sup>1</sup>

### 1. La ruptura cognoscitiva de la Modernidad

Nos limitaremos a constatar el hecho, no profundizaremos en todas las causas y consecuencias, algo que ya ha sido realizado por numerosas personas con suficiente amplitud y autoridad. Y lo relevante para nuestra explicación será en este punto esbozar dos apuntes fundamentales: ver cómo la Modernidad desprecia la sensibilidad humana porque a su parecer no aporta un verdadero conocimiento de la realidad, por un lado; y por otro, recordar cómo esta exaltación absurda de la inteligencia humana como algo sólo racionalista conduce a un subjetivismo de terribles consecuencias en todos los ámbitos, y de modo especial por cuanto nos importa aquí, en la estética.

La Modernidad *ha cancelado del horizonte del conocimiento humano las posibilidades de acceso a la totalidad de lo real*. Y si se nos permite la expresión, lo ha hecho tanto por elevación como por reducción: *ha cerrado al hombre el horizonte de la trascendencia, y le ha separado de su anclaje en la realidad material*. Aunque en último análisis, la causa de esta doble cerrazón es la misma: la pérdida del sistema filosófico medieval, en el que la totalidad era real, fundamental, coherente y cognoscible. Cerrado en un solipsismo absurdo, el sujeto moderno ha terminado por abandonar toda búsqueda plena de sentido, que es en lo que consiste la única y verdadera cultura.

Sería suficiente una lectura de la *Crítica del Juicio* —que él entiende no como acción, sino como facultad de juzgar— de Immanuel Kant para percatarnos de todas estas consecuencias y comprender la derivación de la estética en teoría del arte y en la exaltación de éste como autocreación autosuficiente, o lo que es lo mismo, sin sentido. Son numerosos los pasajes de dicha obra, en los que el filósofo prusiano insiste en su visión de la sensibilidad como facultad cognitiva «inferior» (siguiendo la terminología de Baumgarten). Aunque en relación directa con la facultad cognitiva superior o entendimiento, la sensibilidad en Kant no tiene más función que la de recibir datos, no la de conocer.<sup>2</sup> Es «fuente del conocimiento humano», pero en un sentido meramente empírico, y por tanto, podíamos decir que carente de razón. Dicho de otro modo, y teniendo en cuenta las consecuencias ulteriores que el mismo Kant va deduciendo de aquí, los sentidos no tienen papel real en el conocimiento humano, ni en la contemplación estética. El primero es fruto de las categorías y principios a priori del entendimiento; la segunda, consecuencia de los juicios reflexionantes sobre las sensaciones subjetivas de placer carentes de concepto. La verdad y la belleza son estados del espíritu.

Es muy lógico comprender que a partir de aquí la *Aesthetica*, tal y como nace a mediados del siglo XVIII con Baumgarten derive en teorías sobre el arte, algo que durante la Edad Media habría sido simplemente impensable: primero porque la belleza no es en primer lugar una producción humana, y en segundo lugar, porque como trascendental del ser, es propia de todo ente. Hacer de la estética una teoría del arte es la manera que tiene la Modernidad de

<sup>1</sup> Von Balthasar señalaba en el inicio de su monumental *Gloria* la fuerza de cohesión de la belleza: «en un mundo sin belleza —aunque los hombres no pueden prescindir de la palabra y la pronuncien constantemente, si bien utilizándola de un modo equivocado—, en un mundo que quizá no está privado de ella pero que no es capaz de verla, de contar con ella, el bien ha perdido asimismo su fuerza atractiva, la evidencia de su deber-ser realizado; el hombre se queda perplejo ante él y se pregunta por qué ha de hacer el bien y no el mal. (...) En un mundo que ya no se cree capaz de afirmar la belleza, también los argumentos demostrativos de la verdad han perdido su contundencia, su fuerza de conclusión lógica. Los silogismos funcionan como es debido, al ritmo prefijado, a la manera de las rotativas o de las calculadoras electrónicas que escupen determinado número de resultados por minuto, pero el proceso que lleva a concluir es un mecanismo que a nadie interesa, y la conclusión misma ni siquiera concluye nada». (VON BALTHASAR H.U., *Gloria* (I), Madrid 1988, p. 23)

<sup>2</sup> «Dos son las fuentes del conocimiento humano, las cuales brotan acaso de una raíz común, pero desconocida, a saber: la sensibilidad y el entendimiento. Por la primera nos son dados los objetos, por la segunda son pensados.» (KANT I., *Crítica de la Razón Pura*, B.29 A. 19)

elaborarla como ciencia independiente, con un objeto propio —cosificado, además— y separado de la verdad y del bien.

El paso siguiente que se ha dado en Occidente es el de la exaltación del artista como sujeto creador autosuficiente, que no sólo crea la obra de arte, sino que él mismo crea el arte: arte es lo que el artista dice que es arte. Es la expresión máxima de la inmanencia moderna, «la creatividad artística es el libre gobierno del hombre, que no se ata a ninguna forma ni a finalidad alguna, y que tampoco puede someterse a ninguna pregunta por el sentido».<sup>3</sup> Justo lo opuesto al artista y al «creador» medieval, quien como señaló con gran acierto el medievalista C.S. Lewis, concebía la originalidad no en ser él original, sino en que su obra se acercara al origen, al fundamento de todo lo real.<sup>4</sup>

Resumiendo, por tanto, la Modernidad ha encerrado al sujeto en sí mismo: cortándole el acceso a Dios le ha hecho incapaz de contemplar la materia, de comprenderse a sí mismo como sujeto capaz de la belleza. A partir de aquí, trataremos de proponer la teoría tomista sobre el papel de los sentidos en el conocimiento humano mostrando cómo gracias a una integración adecuada de los sentidos en la vida humana pueden salvarse estos dos abismos abiertos en la Modernidad, en orden a proponer una comunicación verdaderamente humana y favorecer una adecuada experiencia estética.

## 2. La *ratio sensi* tomista

Una de las grandezas mayores de la filosofía tomista como fuente de la propuesta de un auténtico humanismo para el Tercer Milenio, estriba en que el Aquinate tuvo muy presente, como no podía ser de otro modo, la condición corporal del hombre. En la reflexión de Santo Tomás, perfectamente anclada en la realidad y en la Verdad de la Revelación, *el ser humano no sólo tiene un cuerpo, sino que es esencialmente corpóreo*, de modo que sin cuerpo no hay hombre. Ahora bien, el humano es el cuerpo de una persona, por tanto no es un cuerpo meramente animal, sino que está «informado» por la naturaleza racional. Si esencialmente es cuerpo, el conocimiento racional propio del hombre no puede no integrar la sensibilidad como parte esencial del mismo. Pondremos de relieve, por tanto, que la grandeza que aporta el tomismo con su filosofía del ser pasa por comprender que los sentidos «están cargados de razón», como podríamos decir aprovechando una expresión coloquial, pero ampliando obviamente su sentido.

---

<sup>3</sup> RATZINGER J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Madrid 2002<sup>2</sup>, p. 193.

<sup>4</sup> «Dudo que hubieran entendido nuestra exigencia de originalidad o que hubiesen valorado más, por ser originales, las obras de su época que lo fueron. Si hubiésemos preguntado a Lazamon o a Chaucer: “¿Por qué no componéis una historia propia absolutamente nueva?”, creo que podían haber respondido (más o menos): “¿Acaso hemos caído tan bajo?”. ¿A quién se le ocurriría contar algo que fuese producto de su mente, cuando el mundo rebosa con tantos hechos nobles, ejemplos edificantes, tragedias lastimosas, aventuras extrañas y chistes divertidos, que nunca se han relatado todo lo dignamente que merecen? La originalidad que nosotros consideramos señal de riqueza a ellos les habría parecido confesión de pobreza. ¿A quién se le iba a ocurrir crear en solitario, como Robinson Crusoe, habiendo como hay abundancia por todas partes de la que disponer gratuitamente? Existen pocos artistas modernos que crean en la existencia de dicha abundancia. Ellos son los alquimistas que deben convertir el metal vulgar en oro. Se trata de una diferencia fundamental. Y lo paradójico es que precisamente esa renuncia a la originalidad es la que revela la auténtica originalidad que poseen. Cuanto más fervorosa y concentrada se vuelve la atención que presta Chaucer al *Filostrato*, o Malory al «libro francés», más reales se les aparecen las escenas y los personajes. Pronto esa realidad les obliga a ver y a oír y, por tanto, a poner por escrito, primero un poco más, y después mucho más, de lo que su libro les ha contado efectivamente. De forma que cuantas más cosas añaden a su *autor*, más en deuda están para con él. Si se hubiesen sentido menos arrobados ante lo que leían, lo habrían reproducido con mayor fidelidad. A nosotros nos parecería «descarado», una libertad imperdonable, a medias traducir y a medias volver a escribir la obra de otra persona. Pero Chaucer y Malory ni pensaban en los derechos de su *autor*. Sólo se ocupaban —en eso estribaba precisamente el éxito de su *autor*, que los impulsaba a ello— de Troilo o Lancelot. (LEWIS C.S., *La imagen del mundo*, Barcelona 1997, pp. 162-163)

El sistema medieval brilla, además de por la coherencia intelectual y su atención a la verdad, esto es, precisamente, por su esplendor, integridad y armonía —tríada configuradora de la belleza, como veremos en el siguiente apartado—. Como dice C.S. Lewis, quizá sea la propia síntesis medieval la obra de arte que más nos cautiva de toda la gran época de las catedrales luminosas,<sup>5</sup> de la Divina Comedia y de la *Summa Theologiae*. Vemos así en la práctica con el mismo sistema medieval, la coherencia de su urdimbre. Y es que ese modelo en lo que tenía de búsqueda armoniosa de la razón de ser era sustancialmente coherente y verdadero, esto es, fiel a lo más nuclear de la realidad.

Razón por la cual el modelo medieval no es racionalista: no busca racionalizar la realidad, como hará luego Descartes y tras él la Modernidad en su conjunto. El medieval no quiere someter la realidad a su razón, sino más bien acceder con ella a la riqueza y totalidad de lo real. Por eso *tiene abiertos sus sentidos para contemplar en todo el ser*.

En esta misma línea tenemos, además, que la grandeza del sistema medieval, por su realismo, es plenamente antiesencialista. ¿Qué significa esto? Pues precisamente que considera el ente concreto como algo más que un individuo dentro de la especie, y que por tanto, lo considera dotado de participación en la plenitud del ser. Llevado a sus últimas consecuencias, esto supone que la perfección de la forma del ente se da en cuanto «materializada», y por tanto, sólo gracias a los sentidos podemos tener acceso a la totalidad de lo real y a un conocimiento verdadero de las cosas.

No tratamos aquí de resumir toda la epistemología tomista, como es obvio, sino que simplemente apuntaremos dos de los elementos que a nuestro parecer son claves en la misma para entender el papel que juegan los sentidos en el conocimiento humano, y que además de probar los rasgos que acabamos de apuntar, permiten la formulación de una teoría estética y de la comunicación más «acordes» con lo real.

El primero de ellos, es la función del dato sensible, o en terminología más clásica, del fantasma. El carácter «superior» que tiene la sensibilidad humana sobre la animal le viene no porque sea mejor en su propio nivel (que no lo es), sino como sabemos, de su principio activo que es de naturaleza superior: el alma racional. Ahora bien, también sabemos que el entendimiento humano no puede ponerse en acto si no es a través del cuerpo, no porque éste sea su órgano, sino por razón del objeto sensible,<sup>6</sup> porque es la sensibilidad la que ofrece al entendimiento el objeto proporcionado —fantasma— para que éste conozca. Pero no sólo, podemos decir que todo el entendimiento humano es «fantástico» en cuanto que la condición propiamente humana es la de la unidad sustancial y, por tanto, el entendimiento humano está esencialmente vinculado con la sensibilidad, no de modo accidental. Como afirma el mismo Santo Tomás, incluso cuando el entendimiento ha abstraído lo inteligible presente en el fantasma, no puede dejar de referirse a éste para entender siempre la «naturaleza universal en cuanto existente en lo particular».<sup>7</sup> De todos modos, no podemos olvidar que la inteligencia trasciende el dato sensible, ha de hacerlo para proceder realmente como inteligencia espiritual que supera las condiciones de lo sensible en cuanto únicamente material.

Comprender adecuadamente esto es clave para nuestro propósito, al menos por dos razones. Primero, porque el poder del mundo audiovisual en nuestra sociedad corre con excesiva frecuencia el riesgo de atar al dato sensible sin permitir el acceso de la inteligencia a la realidad misma que no se agota en la materialidad, ni mucho menos aún en la mera sensibilidad. Y segundo, porque la grandeza de una teoría estética, por lo que podemos inferir de lo que acabamos de apuntar, vendrá de la propuesta de una educación de la sensibilidad para trascender la mera impresión sensible como fin en sí misma. Con la explicación del segundo de los elementos esto podrá verse con más claridad.

---

<sup>5</sup> LEWIS 1997, p. 18.

<sup>6</sup> *S.Th.* I, q. 75 a. 2, ad 3.

<sup>7</sup> *S.Th.* I, q. 84 a. 7; q. 85, a. 1, ad 5.



El segundo de los elementos es la connaturalidad como modo de conocimiento, cuestión que nos parece poco aprovechada y que, precisamente, aleja la epistemología tomista de cualquier forma de racionalismo o idealismo. ¿Qué es lo connatural para el conocimiento humano? «Proceder a través de lo sensible hasta lo inteligible»<sup>8</sup>, o como explica más ampliamente: «nosotros conocemos connaturalmente únicamente aquellas cosas que tienen ser en la materia individual, lo que es así porque nuestra alma, por la que conocemos, es forma de una materia, y tiene dos potencias cognoscitivas. Una, que es acto de algún órgano corporal, para el que es connatural conocer las cosas tal y como están en la materia individual, de donde se sigue que el sentido no conoce más que lo singular. La otra potencia cognoscitiva es el entendimiento, que no es acto de ningún órgano corporal. Nosotros conocemos connaturalmente por el entendimiento las naturalezas que tienen el ser en una materia individual, pero no tal y como están en la materia individual, sino en cuanto son abstraídas de ella gracias a la consideración del entendimiento.»<sup>9</sup>

En otras palabras, *la grandeza del entendimiento humano está en su vinculación con la sensibilidad, del mismo modo que la grandeza de la sensibilidad humana está en su perfectividad intelectual*. Si a estas condiciones por parte del sujeto añadimos la consideración sobre la distinta naturaleza de las realidades que son conocidas por nosotros, tenemos que aquellas que no son meramente sensibles necesitan quizá de un plus de sensibilidad para ser comprendidas. Nos explicamos: entender que la piedra es dura no exige una dosis de potencia cognoscitiva especialmente desarrollada. Pero tampoco considerará nadie que en comprobar con un golpe la dureza de la piedra se ha implicado el sujeto humano con toda la grandeza de la que es capaz su sensibilidad. Ahora bien, si cambiamos de objeto, cuando hablamos de realidades para cuya comprensión no tenemos anclaje inmediato en la realidad material, tales como el amor, la bondad, Dios o la dignidad, experimentamos la complementariedad de estas dos potencialidades cognoscitivas de una manera particular: por un lado la inteligencia espiritual se mueve en ellas con especial dificultad, y por otro, encuentra en determinadas realidades sensibles especialmente elaboradas y dispuestas por el hombre (las obras culturales en sus más diversas y elevadas formas) un medio inestimable para acceder a su mejor comprensión.

Se entiende así, por ejemplo, que la oscuridad de la inteligencia humana adquiera a través de las sugerencias artísticas elementos para la comprensión del Misterio que no puede «adquirir» de otra manera. Lo cual no significa que se someta el Misterio a lo sensible, sino que esto ayude a trascender hacia él. Y se comprende también así que la Modernidad despreciara la sensibilidad en la misma medida en que negaba la capacidad del hombre para penetrar con su inteligencia en la Trascendencia. *Lo connatural en el hombre es moverse desde lo sensible, de manera limitada y torpe, pero real y fascinante, hasta lo inteligible.*<sup>10</sup>

Una vez que hemos visto el modo en que los sentidos intervienen de manera necesaria en el conocimiento humano, o dicho de otra manera, la estrecha dependencia que el entendimiento humano tiene de la sensibilidad para ponerse en acto, hemos de dar un paso ulterior para tratar de comprender cómo la comunicación humana depende de la integración de la sensibilidad. No cabe duda de que la superioridad de la sensibilidad humana sobre la meramente animal se muestra claramente en la percepción de la belleza,

<sup>8</sup> S.Tb. II-II, q. 84 a. 2; III, q. 60, a. 4.

<sup>9</sup> S.Tb. I, q. 12, a. 4. (Obsérvese la enorme diferencia entre lo expuesto aquí y la manera de entender las dos fuentes del conocimiento de Kant según el texto citado en la nota 2).

<sup>10</sup> Añadimos en nota un comentario que se desvía un poco del cuerpo del artículo, pero que nos parece interesante al servir de ejemplo de cuanto hasta aquí hemos afirmado. El neurólogo OLIVER SACKS escribió un interesante libro sobre el mundo de los sordos titulado *«Veo una voz»* (Barcelona, 1991) en el que recoge su experiencia de acercamiento a este mundo, pero en el que queda muy de manifiesto hasta qué punto la inteligencia humana está atada a la sensibilidad para poderla trascender, así como hasta qué punto el modo de sentir configura un lenguaje, un modo de pensar, incluso una cultura.

que podía ser considerada en este sentido como la sublimación inteligente del dato meramente sensible.

En el siguiente apartado, expondremos los elementos que según el Doctor Angélico configuran la percepción humana de la belleza, de esa «sublimación inteligente del dato meramente sensible» para poder concluir nuestra exposición con una breve reflexión sobre la relación entre experiencia sensible y experiencia estética en orden a apuntar la integración de los sentidos en una comunicación verdaderamente humana.

### 3. La sensibilidad inteligente: armonía (*proportio*), integridad (*integritas*) y esplendor (*claritas*).

Podemos considerar que la contemplación y admiración de la belleza es la expresión más acabada de la sensibilidad humana, de esa sensibilidad que al estar informada por una inteligencia espiritual, alcanza su perfección en un acto superior, que no se agota en el dato sensible y que podemos considerar, de una manera general, la experiencia estética. Pues bien, la filosofía de la belleza del Doctor Angélico nos permite considerar claramente cuáles son los elementos que han de configurar esa actividad estética, esa «percepción inteligentemente sensible» de la realidad, del ente.

Aunque ha quedado mostrado por cuanto hemos dicho anteriormente, conviene que insistamos en este punto en algo que se olvida con frecuencia por quienes no están familiarizados con la reflexión del Aquinate o se acercan a su metafísica con esquemas preconcebidos: lo bello, el *pulchrum*, no es comprendido por Santo Tomás de una manera esencialista, ni idealista, ni artificiosa, sino que el anclaje del *pulchrum* se produce en la realidad, en la unidad sustancial de materia y forma que es cada ente, y por tanto, es un trascendental en cuanto propiedad del acto de ser que se comunica a cada ente. Nada más lejos de la estética tomista por tanto —y si se nos permite hablar así de una teoría que hablando con propiedad, Santo Tomás nunca elaboró— que una belleza entendida sólo en un sentido o bien meramente fisicista o externo, o bien meramente subjetivo.

Si como veíamos en el apartado anterior, nuestro conocimiento de la idea o especie inteligible, o forma, se remite siempre al *fantasma*, nuestro conocimiento no es meramente formalista (en el sentido más idealista de la expresión), sino que *no hay nada más concreto y a la vez más universal que la forma del ser de cada ente*. La riqueza del *esse* tomista, como bien han señalado numerosos estudiosos del Aquinate a lo largo del siglo XX, es tal que supera la limitación de nuestro conocimiento a la vez que lo llena de posibilidades. La participación en el *esse* resplandece en cada ente, en todo lo que cada ente es, y tal y como cada ente es. *La experiencia estética, por tanto, forma parte inseparable del ejercicio de la inteligencia: no comprenderemos la realidad si prescindimos de la dimensión estética de la misma*. Algo que, por ejemplo, forma parte de la experiencia cotidiana de los grandes estudiosos o científicos, cuando ante determinados descubrimientos o fórmulas que han supuesto un esfuerzo o dificultad especial, reconocen que se sienten «extasiados», que haber descubierto esa verdad les resulta especialmente «hermoso».

De ahí que el valor cognoscitivo de los sentidos tal y como lo hemos expuesto anteriormente, lejos de cualquier forma de empirismo, nos aporta de la realidad aquello que la hace más cognoscible *quoad nos*, y en consecuencia, es el punto de partida de cualquier vía estética de conocimiento. No podemos reducir lo sensible a la forma —ni entendido como figura solamente, ni tampoco como mera abstracción o *ratio*— sino que lo sensible es el «lugar» en el que nosotros conocemos la forma, la *ratio*. De ahí que defendamos que la crítica y la metafísica tomista abre todo un amplio espectro de posibilidades para superar todas las limitaciones en que se ha insertado la Modernidad y su derivado postmoderno: la «subjetividad» de la belleza, la desconfianza de los sentidos, la ausencia de criterio estético...

La tríada que delimita el *pulchrum* tomista<sup>11</sup> ofrece una posibilidad de la que carece toda la gnoseología de la Modernidad: ni más ni menos que la de garantizar el anclaje del juicio estético en la realidad misma, pues conjuga de la única manera adecuada posible, a nuestro parecer, tanto el objeto del que se predica lo bello, como el sujeto que percibe y reconoce el resplandor de la belleza. La *ratio sensi* que permite al sujeto el acceso a la *ratio pulchri*, no es separable de la *ratio veri*, ni de la *ratio boni*.

Esto, además de posibilitar la formulación de una estética en el sentido más actual de la palabra, esto es, de una teoría que dé razón de la labor creativa del artista, ofrece una serie de posibilidades especialmente relevantes en otro campo de la actividad humana esencial en la sociedad del siglo XXI: la de los medios de comunicación, en especial, de los medios audiovisuales. Dadas las limitaciones de este texto, dejaremos apuntados en el siguiente apartado los elementos esenciales de algo que consideramos tarea fundamental como reto para la incidencia real y fecunda de la filosofía de Santo Tomás en la configuración del humanismo de este Tercer Milenio que ahora comenzamos.

Veamos ahora, pues, de manera sintética, los tres criterios que apunta el Aquinate como manifestaciones del *pulchrum*. No olvidemos que las distinciones lógicas en la metafísica realista no tienen sentido sino en cuanto que están ancladas en la realidad misma, en la unidad sustancial del ente, y que por tanto no son entes o realidades distintas, como podía seguirse si se las ve desde la gnoseología moderna, que sobre todo a partir de Spinoza, considera los juicios racionales como generadores de realidad.

### Armonía (*proportio*)

Le compete a todo ente por el hecho de ser tal: hay una *primera* manera de entender la armonía como la conveniencia entre materia y forma que posibilita la grandeza de lo real. Como bien señala Chesterton en su ensayo *Ortodoxia*, la Modernidad ha perdido la inocencia intelectual, que supone el primer paso para captar la realidad tal y como es, razón por la cual es incapaz del asombro. Dicho de otra manera, es más «inteligente» sorprenderse ante la realidad y considerarla como es, que partir del prejuicio de que las cosas son tales por una necesidad autodeterminante al modo spinoziano: las cosas vienen al ser de manera armónica porque tal es el designio proporcional que las hace ser así, tal y como son.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *S.Th.* I, q. 39, a. 8: «Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio [...] Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas[...]». La podemos encontrar expuesta con detalle y sistemáticamente por ABELARDO LOBATO en su ensayo *Ser y belleza* (Barcelona, 1965), y recogida también, por ejemplo, por un autor tan poco sospechoso de adscripción tomista como UMBERTO ECO (*Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona 1997, original italiano de 1987).

<sup>12</sup> «Cuando por primera vez fui al mundo moderno encontré que el mundo moderno, en dos puntos se encontraba decididamente opuesto a mi niñera y a los cuentos infantiles. Y tardé mucho tiempo en descubrir que el mundo moderno se equivocaba y mi niñera no. Lo realmente curioso era que el pensamiento moderno contradecía esas creencias fundamentales de mi infancia en sus doctrinas más esenciales[...] Primero encontré al mundo moderno hablando de fatalismo científico. Decían que todo es como debía haber sido siempre, por ser conformada sin error desde el principio. La hoja del árbol es verde porque nunca pudo ser de otro color. El filósofo de los cuentos de hadas se alegra de que la hoja sea verde, porque pudo haber sido colorada. Siente como si se hubiera vuelto verde un instante antes de mirarla[...] El filósofo de los cuentos de hadas siente como si algo se hubiera hecho. Pero los grandes deterministas del siglo XIX se opusieron vigorosamente a esta sensación natural de que algo ha sucedido un momento antes. Según ellos, desde el principio del mundo, nunca en realidad ha sucedido nada[...] El mundo moderno tal como lo encontré, se afirmaba en el Calvinismo moderno, por la necesidad de que las cosas sean lo que fueron[...] Pero el pensamiento moderno golpeó también mi segunda tradición humana. Iba contra mi élfico sentimiento respecto de las condiciones y limitaciones estrictas. Al pensamiento moderno le gustaba hablar de expansión y amplitud[...] He observado que el materialista, como el loco, está en prisión, en la prisión de un pensamiento. [...] La grandeza o la infinitud no añaden nada al cosmos. Es como decir al prisionero de la cárcel de Reading que se alegre al escuchar que la cárcel ocupa ya medio condado[...] Este universo moderno es, literalmente, un imperio, es decir, es vasto, pero no libre. Se pueden recorrer muchas habitaciones, a cada cual más grande,

Como señala Eco en el texto que hemos citado, a esta relación «se le superpone otra, más metafísicamente profunda, y estéticamente impalpable: la relación de la esencia con la existencia, proporción que no se ofrece tanto a la visión estética como, más bien, funda la posibilidad misma confiriendo materialidad a la cosa»<sup>13</sup>

Eco sigue señalando las siguientes proporciones que responden «más inmediatamente a las exigencias de esteticidad del hombre», tales como la normal proporción sensible y cuantitativa, la proporción como conveniencia puramente pensable —dice— de actos morales o discursos racionales «esa belleza inteligible particularmente apreciada por los medievales» (sic), y por último, la proporción psicológica como conveniencia de las cosas a las capacidades de fruición del sujeto. No parece que Eco tenga en cuenta que esta distinción en las proporciones no supone una divergencia en la realidad, sino más bien todo lo contrario. De esta enumeración parece deducirse que son aspectos irreconciliables entre sí, e incluso contradictorios.

«Pero hay otro tipo de proporción que constituye uno de los goznes de la concepción estética del Aquinate y una de las constantes de la estética medieval: es la proporción que se actúa ya sea como adecuación de la cosa a sí misma, ya sea como adecuación de la cosa a la propia función. La adecuación de la cosa a sí misma, a las exigencias de su especie y a su deber ser individual es la que la Escolástica llama *perfectio prima*».<sup>14</sup> Cosa que, debemos notar, es imposible de concebir en una Modernidad que ha prescindido de la causa final como una de las que confluyen en la perfección de cada ente.

Está claro que si reconducimos estos criterios de armonía a la acción comunicativa o a la obra artística, en cuanto ente creado por el hombre, hemos de tener en cuenta que la finalidad de la obra de arte o de la comunicación entre personas, así como la de cualquier otra obra humana, no es separable de la finalidad propia del hombre que la realiza, y que por tanto, ha de contribuir a la perfección del individuo que la realiza y a la de quienes la contemplan. Lo que nos pone en la estela misma de la siguiente característica, la integridad. Según nuestro parecer, ayuda a comprender mucho mejor el papel de la armonía en la contemplación de la belleza la observación de Lobato, según la cual, la proporción de la obra de arte no ha de juzgarse por su relación con las «cosas» que representa, sino que «hay que recurrir a la búsqueda de la relación entre lo expresado, la fuerza expresiva, el modo de expresión y el autor, que de algún modo queda allí reflejado».<sup>15</sup> Tal es la armonía de la obra de arte, lo que supone en consecuencia por ejemplo, que el arte no es algo periclitado o estático, inmóvil, sino que los cánones que lo rigen serán siempre cambiantes dado que ni la fuerza, ni el modo ni el autor son únicos ni monótonos. Y esta misma observación nos ofrece cuatro criterios claves para evaluar cualquier proceso comunicativo, e incluso cualquier «producto» comunicativo, como tantas veces hoy son denominados formatos televisivos, programas, fotografías o películas. La proporción, por tanto, apunta necesariamente a ser completada por la integridad y la claridad como elementos que la completan.

### Integridad (*integritas*)

Cuando en los entes observamos la ausencia de una perfección debida, no sólo constatamos un mal físico o metafísico, sino que nuestra percepción y conocimiento lo ven como desagradable, feo. Ahora bien, como señala Eco, «la *perfectio prima*, al realizarse, permite a la cosa adecuarse a la propia finalidad, dando lugar así a la *perfectio secunda* (S.Th. I,

---

pero sin ventanas.[...] Un hombre se inclina a sentir una determinada emoción frente a la amplitud del mundo ¿Por qué no podría estar inclinado a sentirla frente a su pequeñez? Y casualmente ocurre que yo he sentido esta última emoción.» (G.K. CHESTERTON, *Ortodoxia*, capítulo IV, «la ética en el país de los elfos».)

<sup>13</sup> ECO 1997, p. 112.

<sup>14</sup> ECO 1997, p. 114.

<sup>15</sup> LOBATO 1964, p. 96.



73, 1). La perfección formal de la cosa le permite a ésta obrar según la propia finalidad; pero es también verdad que la *perfectio secunda* constituye una regla para la *perfectio prima*, porque una cosa, para ser perfecta debe organizarse precisamente según las exigencias de su función: *finis est prius eficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem (de principiis naturae, 4)*. Por este motivo una obra de arte es bella si es funcional, si su forma es idónea a la finalidad: *quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem. (S.Th. I, 91, 3).*<sup>16</sup>

De todos modos, nos parece que ya aquí se ve que Eco entiende que la única finalidad de la obra de arte, como la de cualquier obra humana, es la que le desea imprimir el artífice, sin tener en cuenta que la naturaleza misma de la obra implica una finalidad que no es del todo arbitraria. Dicho de otro modo, la finalidad de una obra de arte no es simplemente su «utilidad», aunque Eco insista en señalar que los medievales tendían a identificarlas. El hecho de que se dé una jerarquía de fines, y de que cualquier obra humana haya de respetar el orden de los mismos, y que por tanto, la conveniencia de cualquier obra con el fin último del hombre exija un orden moral, no imprime a la obra artística, de manera automática, una «utilidad» pragmática. El placer estético no es algo ajeno al fin del hombre, como por lo demás ningún otro de los placeres. Pero, obviamente, no constituye un fin en sí mismo.

En el ámbito de las teorías de la comunicación nos encontramos con una consecuencia parecida. Habitualmente estas teorías, elaboradas a partir de la consideración de la comunicación como un hecho en el sentido más empírico y pragmático, la única finalidad que están dispuestas a admitir en las acciones comunicativas se agota en la transmisión de unos contenidos, despreciando como elementos «no científicos» —y por tanto, ajenos a cualquier teoría que se considere «seria»— la perfección o desarrollo plenamente humano de los sujetos implicados en el proceso.

### Esplendor (*claritas*)

Cualidad propia del ente íntegro y proporcionado. No es la luz que el intelecto agente «proyecta» sobre el objeto conocido, sino el esplendor de la perfección formal del ente que es captada por el sujeto cognoscente.

«Por consiguiente, la *visio* estética para Santo Tomás es un acto de juicio que implica composición y división, la afirmación de una relación entre las partes y el todo, la aprehensión de la docilidad de la materia hacia la forma, la conciencia de los fines y de la medida de su idoneidad. La visión estética no es intuición simultánea, sino *discurso* sobre la cosa. El dinamismo del acto del juicio que corresponde al dinamismo del acto de existencia organizada que la visión capta. Por eso, Santo Tomás afirma: *appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa (De veritate XXII, 1 ad 12)*».<sup>17</sup>

¿Podía acaso ser de otro modo? ¿No es el modo racional el modo de ser propio del hombre? La claridad es, por tanto, no una cualidad sólo física, aunque en un primer momento dé esa «sensación», sino que del resplandor físico que permite la contemplación externa de la realidad se ha de seguir un esplendor intelectual, que permita la mejor comprensión de lo expresado. «La claridad es la fuerza de manifestación de las cosas»<sup>18</sup>, lo cual no constituye por sí sola la belleza, pero no cabe duda de que le da el vigor por el que consideramos la experiencia estética tan relevante en la vida humana.

Y no sólo, tengamos en cuenta además que la contemplación estética si supone todo lo que hemos visto aquí, es aquella que «conduce al hombre a apetecer» lo que le perfecciona, luego no puede darse una satisfacción «adecuada» de los sentidos sin discernimiento racional del objeto que se les propone. De cara a pensar una teoría de la comunicación plenamente humana, esto es fundamental. Las discusiones sobre los contenidos de la

<sup>16</sup> ECO 1997, p. 115.

<sup>17</sup> ECO 1997, p. 119.

<sup>18</sup> *In II Sent*, dist. 13, 1, 2.

comunicación entendidos simplemente como datos pueden conducir a infinitos laberintos, y sin salida además. Cosa distinta es que comprendamos la comunicación como la expresión externa de la verdad que humaniza a quien comunica y al destinatario.

#### 4. Dimensión comunicativa de la experiencia estética

Como hemos adelantado en diversos momentos, la finalidad de este último apartado no es otra que la de apuntar algunas ideas que recojan las aportaciones que consideramos más fructíferas tanto de la dimensión epistemológica de los sentidos como de la explicación de las dimensiones de la experiencia estética en orden a elaborar una teoría de la comunicación verdaderamente humana.

Queremos poner de relieve, una vez más, cómo la grandeza del horizonte metafísico medieval, y muy en especial la doctrina del Doctor Angélico, ofrece el marco más fecundo para integrar la dimensión sensible como parte real del conocimiento humano, y no como un preámbulo desechable del mismo, o un dato «inferior» carente de toda relación con los fines propios del hombre. Y es que el acceso a la verdad, al objeto formal del entendimiento humano que es el ente, tiene en la conversión a lo sensible no sólo su modo connatural de proceder, sino que en la experiencia estética alcanza su expresión más acabada, pues como decía el Aquinate, «solamente el hombre se deleita en la belleza misma».<sup>19</sup>

Todo acto de comunicación verdaderamente humana implica al sujeto que lo realiza, al acto mismo y a los destinatarios. Y en ese acto el sujeto personal ha de buscar la perfección de su acto que estriba no sólo en la realización material del mismo, sino en el cumplimiento de su propio fin natural, individual y personal. La consecuencia inmediata de estos tres fines complementarios es la comprensión de la comunicación como enriquecimiento: en la comunicación el ser humano ha de buscar su pleno desarrollo como ser personal, que se perfecciona en la comunión con los otros seres personales. Con acierto recuerda Ruiz Retegui<sup>20</sup> que Santo Tomás expresaba los objetivos de la predicación —acto comunicativo donde los haya— articulándolos en función de los trascendentales, esto es, implicando todas las dimensiones propias de las facultades espirituales del hombre. «Los fines de la predicación, dice el Santo, son: *illustretur o doceat, delectet, moveat o flectat*».<sup>21</sup>

Pues bien, en resumen, las consecuencias más interesantes que de nuestro análisis podemos inferir para elaborar una teoría de la comunicación que incluya adecuadamente la dimensión sensorial del hombre podrían ser las siguientes.

*En primer lugar, comprender que la experiencia sensible y estética no es algo materialista ni objetivante, sino plenamente formativo.* Es más, seguramente se trate de la experiencia más formativa si se da en plenitud, esto es, si no se mutila ninguna de sus dimensiones. «La experiencia estética ha sido siempre un elemento fundamental en la formación de las personas. Pero es importante señalar enseguida que las experiencias estéticas decisivas no son las que

<sup>19</sup> *J. Th.* I, q. 91, a. 3, ad 3.

<sup>20</sup> Cf. RUIZ RETEGUI A., *Pulchrum*, Madrid 1998, p. 116.

<sup>21</sup> «El conocimiento que uno recibe de Dios sólo puede hacerse útil a los demás mediante el discurso. Y dado que el Espíritu Santo no falta en aquello que puede ser útil a la Iglesia, también asiste a los miembros de ésta en lo que se refiere al discurso, no sólo para que alguien hable de tal modo que pueda ser comprendido por muchos, lo cual pertenece al don de lenguas, sino para que lo haga con eficacia, lo cual pertenece al don de *elocución*. Y esto bajo tres aspectos. En primer lugar, para instruir el entendimiento, lo cual se realiza cuando uno habla para *enseñar*. En segundo lugar, para mover el afecto en orden a que oiga con gusto la palabra de Dios, lo cual tiene lugar cuando uno habla para *deleitar* a los oyentes y no debe hacerse para utilidad propia, sino buscando el atraer a los hombres a que oigan la palabra de Dios. En tercer lugar, buscando el que se amen las cosas significadas en las palabras y se cumplan, lo cual tiene lugar cuando uno habla para *emocionar* a los oyentes. Para lograr esto, el Espíritu Santo utiliza como instrumento la lengua humana, mientras que Él mismo completa interiormente la obra. De ahí que San Gregorio diga en la *Homilía de Pentecostés* (*In Evang.* 1.2 hom. 30: ML 76, 1222): *Si el Espíritu Santo no llena los corazones de los oyentes, la voz de los maestros suena en vano en los oídos corporales*» (*J.Th.*, II-II, q. 177, a. 1c).

consisten en la contemplación de las obras de arte, sino la experiencia del *pulchrum* en su sentido más noble y rico, es decir, en las situaciones humanas en las que brilla con más intensidad la verdad y el bien más intenso, el humano.»<sup>22</sup>

En segundo lugar, esto supone, por tanto y como propone el mismo autor citado, que las experiencias estéticas más profundas son aquellas producidas por la participación en experiencias humanas de relación «al más alto nivel». Es lo que, siguiendo la terminología del actual Pontífice, guiada por la fenomenología como método, pero orientada a desentrañar la esencia de lo genuinamente humano, denomina «experiencia esencialmente humana». Por tal entiende un acto unificado y complejo constituido tanto por la dinámica sensible como por la dinámica psíquica y la intelectual, y que nos pone en relación directa con el objeto de modo que éste se nos da en su forma originaria. Así, «experiencia esencialmente humana» significa el acto en el cual se establece un contacto directo con la persona humana y se capta su identidad específica. La atribución del carácter de esencialmente humana a la experiencia tiene dos significados fundamentales: por un lado la *cualidad* de la experiencia en contra de cualquier reducción o incompreensión de la misma (la forma humana de experimentar la realidad, que no es sólo sensible, ni sólo psíquica, ni sólo espiritual); y por otro, el *objeto* de la experiencia en contra de cualquier reducción o incompreensión de aquello que se experimenta: el *integrum humanum* (nunca experimentamos directamente a la persona, sino siempre a ésta a través de sus acciones). Conozco a la persona en sus acciones, o dicho de otra manera, éstas significan a la persona. Seguramente sea este punto el núcleo teórico más importante de nuestra conclusión, y del que sin duda, podrían extraerse más consecuencias prácticas sobre el sentido liberador, plenificante, personalizador, de la experiencia estética.

Por tanto, en tercer y último lugar, cualquier teoría de la comunicación no sólo puede, sino que debe implicar plenamente los sentidos humanos, pero precisamente en orden a un fin superior a los mismos. Cualquier teoría de la comunicación que se centre sólo en el dato comunicado y en las condiciones objetivas que han de darse para mantener «la pureza del dato» como algo ajeno a la vivencia humana, está falseando la realidad comunicativa desde su raíz, aunque se presenten de manera diversa. Dicho de otro modo, que la experiencia de los sentidos vaya insertada en un proceso de connaturalidad y de unidad de lo verdaderamente humano (en orden a captar la forma, *formositas* que es el esplendor inteligente de la *ratio*, como dice el sabio Gandalf en la epopeya de *El Señor de los Anillos*, «aquel que quiebra algo para averiguar qué es, ha abandonado el camino de la sabiduría»). Por eso Tolkien podía afirmar a propósito de los cuentos de hadas que permitían el acceso a lo más íntimo de la realidad, del propio corazón humano: «la cualidad específica del gozo en una buena fantasía puede así explicarse como un súbito destello de la verdad o de la realidad subyacente».<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> RUIZ RETEGUI 1998, p. 66.

<sup>23</sup> TOLKIEN J.R.R., *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona 1998, p. 187.